

«La suavidad de Artemisa»: reflexiones sobre la recepción de Artemisia Gentileschi en España

“La suavidad de Artemisia”: reflections on the reception of Artemisia Gentileschi in Spain

EN DICIEMBRE DE 2019, *EL NACIMIENTO DE SAN JUAN Bautista* de la pintora italiana Artemisia Gentileschi (fig. 1) fue una de las obras que se proyectaron en la fachada del museo como parte de las celebraciones del bicentenario del Museo del Prado. La inclusión de este cuadro —que a principios de ese año acababa de ser trasladado desde el almacén para incorporarse a la colección permanente— formaba parte del compromiso general por parte del museo de destacar las aportaciones de las mujeres artistas. Este gesto se hizo como un guiño a un futuro más igualitario, y también evocaba un pasado largamente olvidado en el que Artemisia fue conocida y celebrada en España. De hecho, gozó del patrocinio de importantes mecenas españoles como el duque de Alcalá, el conde de Monterrey y el propio rey Felipe IV, y en España había alrededor de una docena de cuadros de Artemisia, muchos de ellos muy conocidos y copiados¹. Este hecho suele pasarse por alto porque solo se conservan tres obras suyas en el país.

Sin embargo, como propongo aquí, varios de sus cuadros en colecciones españolas sirvieron de fuente visual para los artistas sevillanos de mediados del siglo XVII, sobre todo Bartolomé Esteban Murillo y,

en menor medida, Francisco de Zurbarán. La repercusión de Artemisia en España fue muy diferente de lo que cabría esperar hoy en día, y también distinta de la que tuvo en Italia. Los artistas españoles ignoraban o no mostraban interés por los violentos lienzos caravaggistas de su juventud, y la conocían como una pintora de obras devocionales de factura fluida y grácil. Si bien Rubens, Tiziano o Rafael quizá fueron los artistas extranjeros más admirados y célebres, la recepción, el conocimiento y la imitación de la obra de Artemisia por los artistas sevillanos permite conocer un capítulo pequeño e ignorado de la historia del arte español.

ARTEMISIA Y EL DUQUE DE ALCALÁ

Las fuentes más antiguas relacionan la presencia de las obras de Artemisia en España con Fernando Enríquez Afán de Ribera (1583-1637), III duque de Alcalá, coleccionista, mecenas, estadista, embajador, virrey y miembro de una destacada familia sevillana. En un pasaje de *El arte de la pintura* evidentemente escrito tras volver el duque de Roma en 1626, Francisco Pacheco, que conocía a fondo la colección del duque, menciona a Artemisia «que vive hoy en Roma (de quien trajo el



1. Artemisia Gentileschi, *El nacimiento de san Juan Bautista*, h. 1635. Óleo sobre lienzo, 184 x 258 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-149)

duque de Alcalá algunas pinturas»². Asimismo, Lázaro Díaz del Valle, cronista español que escribe en Madrid en la década de 1650, reseña que Alcalá había traído a Sevilla «algunas famosas pinturas» de Artemisia en la década de 1620³.

Durante los años en los que estuvo en ejercicio en Italia, primero como embajador en Roma (1625-26) y luego como virrey de Nápoles (1630-31) y de Sicilia (1632-37), Alcalá adquirió numerosas obras de arte de maestros italianos de los siglos XVI y XVII, que llevó a su espléndido palacio sevillano, la Casa de Pilatos, ya conocido entonces por su colección de antigüedades. El grueso de su colección y su posterior fortuna pueden reconstruirse a través de los inventarios de la Casa de Pilatos descubiertos por Jonathan Brown,

Richard Kagan y David Mallén. El primero de ellos lo elaboró su mayordomo Juan de Arroyo tras la muerte del duque en 1637, y los posteriores se realizaron a medida que la colección se dispersaba, pues se iban vendiendo poco a poco sobre todo para pagar las cuantiosas deudas de la familia. Por último, gran parte de la colección fue adquirida o vendida por el heredero del duque, el VII duque de Medinaceli, quien, en 1641, contrató a los pintores Francisco de Zurbarán y Francisco de Herrera el Viejo como tasadores⁴. El inventario de 1637 indica que Alcalá poseía obras célebres de José de Ribera, Guido Reni, el Caballero de Arpino y otros, y que entre ellas había seis obras de Artemisia: *María Magdalena penitente*, *Cristo bendiciendo a los niños*, *San Juan Bautista*, *David con arpa* y dos

retratos o autorretratos⁵. De ellas, las únicas que han sido identificadas son *María Magdalena penitente* (véase fig. 3) y *Cristo bendiciendo a los niños* (véase fig. 6), ambas pintadas en Roma en 1625-26 y traídas a Sevilla hacia 1626. Además, cada uno de estos lienzos, al parecer, fue famoso en su época y atrajo el interés de los pintores sevillanos.

María Magdalena penitente

Una de las obras más famosas que el duque de Alcalá trajo a Sevilla fue *María Magdalena penitente* de Artemisia Gentileschi, descrita en el inventario de 1637 como una «Una Mag^{na} sentada en una silla durmiendo sobre el brazo de mano de artemissa Gentileça pintora romana»⁶. Conocida durante mucho tiempo solo por copias que se encuentran en Sevilla (fig. 2) y Ciudad de México, el original ha sido localizado recientemente en una colección particular de Estados Unidos (fig. 3)⁷. Es casi seguro que el cuadro fue terminado en Roma hacia 1625 y llevado a Sevilla junto con otras muchas obras que el duque adquirió allí hacia 1626.

El modo en que Artemisia aborda el tema recuerda a la *Magdalena penitente* de Caravaggio (Roma, Galleria Doria Pamphilj) de 1596-97, que aparece como una muchacha sentada en una silla, con perlas, joyas y demás vanidades a sus pies⁸. En ambas obras, la Magdalena, suntuosamente vestida, está sentada con la cabeza inclinada hacia delante, el cuello extendido y los ojos cerrados mientras reflexiona sobre sus pecados. Así como los artistas sevillanos se basarían, como veremos, en el ejemplo de Artemisia, esta interpreta el modelo de Caravaggio. La pintora representa la figura de tres cuartos, lo que permite una lectura más cercana del estado emocional de la santa, que apoya la cabeza en la mano en un gesto que recuerda al atributo tradicional de la melancolía, con los ojos hinchados por el llanto. Con la misma mano, acaricia un mechón de cabello dorado, que alude a la descripción que hace el Evangelio de Lucas de la mujer —a la que tradicionalmente se identifica con la Magdalena (Lucas 7, 38)—, que baña los pies de Cristo con sus lágrimas, se los unge con perfume y se los enjuga con sus cabellos. En la oscuridad de la composición se vislumbran apenas un frasco de perfume de metal y un espejo que descansan sobre la mesa, símbolos de la vanidad y la reflexión.

Artemisia también modificó la paleta de Caravaggio: así como este utilizaba principalmente tonos terro-

sos —amarillo, siena, tierra de sombra y gris—, ella empleó un contraste más atrevido en el que mezcla ocre, burdeos y blanco, como se ve en el vestido, las mangas y el cortinaje, que remite a su célebre *Judit y su criada* (Detroit Institute of Arts), probablemente pintada unos años antes. Con el armonioso equilibrio de los colores y las sutiles transiciones entre los tonos de color y de sombra, la pintora aporta a la composición elementos de lo que, como veremos, los españoles acabaron definiendo como su «suavidad».

Según el inventario de 1637, la *Magdalena penitente* de Artemisia se encontraba en el oratorio alto de la Casa de Pilatos. El oratorio alto era una capillita privada conectada a la alcoba del duque, sin duda la pequeña estancia cuadrada hoy denominada Salón de retratos oeste⁹. La *Magdalena* colgaba junto a otras obras sacras que el duque también había adquirido en el extranjero, entre ellas un *Prendimiento de Cristo* del Caballero de Arpino (posiblemente una de las versiones de la Galleria Borghese), *Los preliminares de la Crucifixión de Cristo* de José de Ribera (Cogolludo, iglesia de Santa María) y una copia de la *Virgen de Loreto o de los peregrinos* de Caravaggio (probablemente el cuadro del Museo Lázaro Galdiano de Madrid)¹⁰. Además, había otros tres cuadros de Artemisia o según Artemisia, todos ellos ahora perdidos: *David con un arpa*, de medio cuerpo¹¹, un *San Juan Bautista*¹², y una copia de un *Cristo bendiciendo a los niños* que el duque le encargó para su capilla funeraria familiar en la cercana cartuja de Santa María de las Cuevas.

Los cuadros del oratorio alto eran accesibles a los artistas, que los copiaban con frecuencia a pesar de su ubicación en apariencia restringida. En una carta de 1629 del mayordomo Arroyo al duque, aquel menciona que varias obras habían sido retiradas del oratorio para ser copiadas en el pasillo de la biblioteca, donde la luz era mejor. Evidentemente, era algo que ocurría a menudo, pues en diciembre de 1635 Alcalá escribía desde Italia: «En adelante no se copiará ningún cuadro sin mi permiso», y exigía que se levantara acta de todo lo que se retirara de las paredes¹³. Además de lo que representa, en términos generales, para el arte sevillano, esto nos indica que las obras de Artemisia en la Casa de Pilatos estaban al alcance de un público amplio, lo que se ve reforzado por las numerosas copias existentes de su *Magdalena penitente* (y, como veremos más adelante, de su *Cristo bendiciendo a los niños*).



2. Copia según Artemisia Gentileschi, *María Magdalena penitente*, h. 1626. Óleo sobre lienzo, 122 x 96 cm. Sevilla, catedral, Museo del Tesoro
3. Artemisia Gentileschi, *María Magdalena penitente*, 1625-26. Óleo sobre lienzo, 108,5 x 93 cm. Colección particular



Las pruebas indican que los artistas no se limitaban a hacer copias de las obras del oratorio superior, sino que también aprendían de ellas y las imitaban. Al parecer se interesaron por dos aspectos concretos de la *Magdalena penitente* de Artemisia: en primer lugar, el gesto característico de la figura, con el cuello alargado y el rostro apoyado en la mano derecha flexionada; en segundo, la insólita paleta de colores del cuadro. Es posible que Zurbarán, por ejemplo, se apropiara del gesto de la Magdalena para su *Virgen niña dormida*, de la que existen sendas copias en la catedral de Jerez y en la Colección Banco Santander (fig. 4)¹⁴. Como se verá más adelante, también es posible que Zurbarán estudiara el *Cristo bendiciendo a los niños* de Artemisia, del que había una copia en la misma estancia de la Casa de Pilatos.

Como el duque de Alcalá murió endeudado hasta el cuello, su heredero, el duque de Medinaceli, se vio

obligado a comprar objetos de la colección para alejarlos de los acreedores impacientes. Un documento de 1639 indica que entre los cuadros que Medinaceli adquirió se encontraba «Una magdalena de medio cuerpo despojándose de las galas». Sin embargo, no parece haber rastro del cuadro en los inventarios de Medinaceli ni indicación alguna de su destino entre ese momento y 2001, cuando apareció en una subasta parisina¹⁵. La copia que hoy se encuentra en la catedral de Sevilla no está documentada antes de 1978, año en el que Enrique Valdivieso reparó en ella en lo alto de un rincón oscuro de la capilla de Escala (a veces denominada capilla de Escalas o Scalas)¹⁶. En 1680, Juan Agustín Carrosio (o Juan Agustín Carrozio Vaqueri), caballero genovés de la Orden de Santiago residente en Sevilla, regaló una *María Magdalena* de Artemisia como parte de la dote de su hija, Ana Francisca



4. Francisco de Zurbarán, *La Virgen niña dormida*, h. 1630-35. Óleo sobre lienzo, 110 x 93 cm. Colección Banco Santander (copia de la obra de la catedral de Jerez)



5. Bartolomé Esteban Murillo, *María Magdalena*, h. 1650. Óleo sobre lienzo, 161 x 109 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 0657

Carrosio. El cuadro se describe como «de cuerpo entero», y mide una vara (unos 83 cm), por lo que difiere en tamaño y formato del cuadro de la catedral, de mayores dimensiones. Sin embargo, podría referirse a una copia o variante del cuadro que poseía Alcalá¹⁷. Además, existen otras dos copias, una en una colección particular del Reino Unido, y otra, de calidad decididamente inferior, vendida recientemente en una subasta en Barcelona.

Con independencia de dónde la viera Murillo en la década de 1650, este realizó dos pinturas de la Magdalena que constatan su conocimiento e interés por la *María Magdalena* de Artemisia. A diferencia de Zurbarán, Murillo no copia los gestos concretos, sino que se fija en la escala y el carácter íntimo de la composición,

así como en la peculiar combinación de los tonos ocre, burdeos y blanco sobre fondo negro. Por ejemplo, en su *María Magdalena renunciando a la vida mundana* (Virginia Museum of Fine Arts), de principios de la década de 1650, esta se arrodilla y eleva su mirada, pero su ropa y el fondo reproducen fielmente el lienzo de Artemisia; en ambas obras, la Magdalena tiene los hombros descubiertos, las mangas de su camisa son blancas y el vestido ocre, el fondo es negro y un paño burdeos cuelga del ángulo superior derecho. En la *Magdalena penitente* del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 5), Murillo ha reimaginado el gesto, pero muchos elementos siguen siendo los mismos que los pintados por Artemisia: se trata de una figura de tres cuartos, sentada en un interior oscuro con un hombro

provocativamente desnudo y con los atributos de la penitencia a su derecha: un frasco de perfume, una cruz y una calavera. También ha conservado el esquema de color del cuadro de Artemisia, aunque lo ha reordenado: mientras que las mangas blancas y el vestido ocre siguen siendo los mismos, Murillo ha trasladado el paño rojo a la mitad inferior del lienzo, dejando a la Magdalena rodeada de oscuridad.

Cristo bendiciendo a los niños

Otro fascinante descubrimiento reciente es el *Cristo bendiciendo a los niños* (*Sinite parvulos*) de Artemisia (fig. 6), que, como ya se ha señalado, el duque de Alcalá también encargó a la pintora en Roma. El inventario de 1637 de la Casa de Pilatos recoge «un lienzo de un Salvador con la mano derecha sobre unos muchachos que es copia del original de artemissa que esta entre los que su Ex.^a trujo de Ytalia para la cartuxa»¹⁸. En otras palabras, el original fue enviado a la cartuja de Santa María de las Cuevas, donde la familia tenía desde hacía tiempo una capilla funeraria, y el duque guardó una copia para el oratorio superior de la Casa de Pilatos¹⁹. Sin embargo, se desconocía su paradero hasta 2012, cuando Gianni Papi lo encontró en la basílica de Carlo al Corso de Roma, aunque sigue siendo un enigma cómo llegó allí²⁰. Una reciente restauración confirmó la autoría de Artemisia al revelar la firma de la artista y la fecha en el reverso: «Artemizia Gentileschi Romæ. 1626»²¹ (la ortografía idiosincrática de su nombre parece reflejar su diminutivo, «Mizia»²²).

Cristo bendiciendo a los niños de Artemisia ilustra un pasaje de Mateo 19 según el cual varios niños fueron llevados ante Jesús, y cuando los discípulos trataron de ahuyentarlos este les replicó: «Dejadlos, no impidáis que los niños se acerquen a mí; de los que son como ellos es el reino de los cielos». Les impuso las manos y se marchó de allí». La artista dispuso las figuras sobre el plano del cuadro, donde interactúan directamente con el espectador, y situó tras ellas un paisaje y una especie de pedestal de piedra. Cristo, vestido de burdeos y azul, mira al espectador mientras posa una mano en la cabeza de uno de los dos niños de mejillas regordetas del primer plano y hace ademán de bendecirlos con la otra mano.

Un detalle desconcertante es la laguna del primer plano justo debajo de la cabeza del niño. En una restauración anterior de fecha desconocida se agregó en esa

parte un mechón de lana de cordero, pues evidentemente se creía que el cuadro representaba el tema de Cristo como Buen Pastor, pero una restauración reciente estableció que se trataba de una adición posterior²³. Sin embargo, una copia de la obra en la catedral de Granada (fig. 7) sugiere que este misterioso espacio vacío debió contener originalmente una paloma. Al parecer, este aspecto ya debió resultar confuso cuando se realizó una copia que se conserva en la catedral de Zamora, ya que el recargado escudo imaginario que contiene la inscripción parece dispuesto estratégicamente para ocultar esa parte del cuadro²⁴.

Por su asunto devoto, colorido suave y estilo apacible —que recuerda más a Scipione Pulzone (h. 1544-1598) que a Caravaggio— este cuadro no se ajusta a nuestras expectativas habituales sobre la obra de Artemisia; sin embargo, en su época gozó de una gran fama. Gracias a las investigaciones de Gianluca Forgione, Francesco Saracino y Rafael Japón, se pueden comprender mejor el significado y el contexto de esta obra. Ellos han demostrado que el lienzo formaba parte de un apostolado, un tipo de composición netamente española compuesta por una representación central de Cristo, normalmente en ademán de bendecir, rodeada de retratos individuales de los discípulos²⁵. El duque se refiere al apostolado en una carta del 1 de febrero de 1629 en la que afirma que dona «13 quadros de pintura de los Apóstoles y nuestro Salvador [...], que cada uno es de diferente pintor de los más insignes que se hallaron en Italia aquel año, aquien con este intento los hize pintar»²⁶. Aunque no se conoce la disposición original, *Cristo bendiciendo a los niños* de Artemisia habría estado flanqueado por representaciones de los apóstoles en la Sala Capitular de la cartuja. Las copias de todo el conjunto presentes en las catedrales de Granada y Zamora han permitido identificar algunos de los doce cuadros originales, entre los que había obras de Guido Reni, José de Ribera, Giovan Battista Caracciolo y Giovanni Baglione²⁷.

Como lienzo central, *Cristo bendiciendo a los niños* de Artemisia parece que despertó un interés particular y se cree que se hicieron varias copias del mismo. Forgione y Saracino señalan que, «a juzgar por las copias, el *Apostolado* de Alcalá debió de ser célebre entre los muchos tesoros de la cartuja de Sevilla»²⁸. Por ejemplo, la copia realizada para el apostolado de Granada (véase fig. 7) resulta especialmente fascinante, ya que, aunque



6. Artemisia Gentileschi, *Cristo bendiciendo a los niños*, 1625-26. Óleo sobre lienzo, 108,5 x 93 cm. Roma, iglesia de San Carlo al Corso



7. Cópia con variantes según un original de Artemisia Gentileschi, *Cristo y los niños pequeños*, fecha y dimensiones desconocidas. Óleo sobre lienzo. Granada, sacristía de la catedral

es una réplica fiel del original en la mayoría de los aspectos, el rostro se ha transformado drásticamente para representar un modelo mucho más simétrico, idealizado y arcaico, que casi remite a la pintura flamenca del siglo xv. Mientras que la representación naturalista de Cristo realizada por Artemisia habría tenido sentido en el clima caravaggesco de la Roma de la década de 1620, al copista granadino le debió parecer más apropiada para un apostolado una imagen más tradicional.

Dada su evidente fama, su influencia en la pintura sevillana del siglo xvii era de esperar, y yo diría que lo que más parece haber interesado a los pintores sevi-

llanos fue la inmediatez naturalista de la figura de Cristo y la colocación de los tiernos niños en primerísimo plano.

Zurbarán probablemente había visto la copia de *Cristo bendiciendo a los niños* de Artemisia en la Casa de Pilatos; sin embargo, como artista estrechamente relacionado con los cartujos de Sevilla, es casi seguro que conocía también el original de la cartuja. Varias de sus obras de finales de la década de 1630 y principios de la de 1640 lo retoman y reinterpretan. Por ejemplo, en el *Paseo de san José y el Niño Jesús* de Zurbarán (fig. 8), el parecido es tan estrecho que parece intencionado.

8. Francisco de Zurbarán, *San José y el Niño Jesús*, h. 1635-40. Óleo sobre lienzo, 236 x 169 cm. París, iglesia de San Medardo



San José, al igual que el Cristo de Artemisia, está de pie ante un cielo cubierto de nubes, con un traje de color burdeos y oro, y tiende el brazo en un gesto de ternura hacia Jesús²⁹. Del mismo modo, el *Salvador bendiciendo* de Zurbarán de 1638 (Museo del Prado) deriva de la imaginería tradicional medieval, aunque no la forma de representarlo: la inmediatez e intimidad de la figura de medio cuerpo de Cristo, el vestido púrpura y azul, la posición de sus manos —una apuntando hacia arriba en señal de bendición, la otra apoyada en el globo que se proyecta en el espacio del espectador—, las sutiles gradaciones de azul y púrpura y el

suave claroscuro que define las manos y el rostro recuerdan la pintura de Artemisia³⁰.

Sabemos con certeza que Murillo había estudiado otros cuadros del *Apostolado*, por lo que no cabe duda de que también conocía el *Cristo bendiciendo a los niños* de Artemisia³¹. De hecho, parece haberlo utilizado como modelo para las representaciones de san José y el Niño Jesús: la franqueza, la inmediatez y la humanidad de Cristo, con su delicado ademán de bendición y su mano apoyada en los tiernos rostros de los niños, proporcionaban un modelo ideal para la representación del cuidado y el afecto paternos. Quizás la primera obra



9. Bartolomé Esteban Murillo,
Las dos Trinitades, 1640.
Óleo sobre lienzo,
222 x 162 cm. Estocolmo,
Nationalmuseum,
inv. NM 4229

que lo expresa sea *Las dos Trinitades* (fig. 9). Como ha demostrado Benito Navarrete, el joven Murillo solía recurrir a múltiples fuentes visuales para realizar sus cuadros, ya fueran grabados, pinturas o esculturas. La principal en este caso es, desde luego, el relieve polícromo de Juan Martínez Montañés de 1609 sobre el mismo tema que se encuentra en la iglesia de San Ildefonso de Sevilla³². Sin embargo, en la figura de san José, Murillo se aparta radicalmente de su modelo. Mientras que el José de Martínez mira hacia abajo, hacia el niño, con una mano en el pecho y la otra en el costado, en el de Murillo mira hacia el espectador, con la mano extendida y el pelo suavemente dividido, y su rostro guarda un parecido indiscutible con el Cristo de Artemisia.

Aún más directa es la relación entre la figura de Cristo de Artemisia y las primeras versiones de *San José y el Niño Jesús* de Murillo, en las que el santo y Jesús aparecen cogidos de la mano, con un pedestal de piedra y un paisaje, como se aprecia en el cuadro que salió a subasta en Christie's, de hacia 1655-60³³. Murillo retomó el tema varias veces a lo largo de su carrera —por ejemplo en *San José y el Niño Jesús* (1665-66, Sevilla, Museo de Bellas Artes)—, ampliándolo y desarrollándolo, alejándose unas veces del modelo de Artemisia y acercándose a él en otras, desplazando el pedestal, invirtiendo las figuras o cambiando el fondo. Charlene Villaseñor ha demostrado que muchas imágenes sevillanas de san José y el Niño Jesús se basan en la iconografía de Cristo como Buen Pastor para subrayar el profundo amor de José por su hijo divino³⁴. Para Zurbarán y Murillo, *Cristo bendiciendo a los niños* de Artemisia constituía un modelo para tal representación de la ternura paterna de san José.

Tal vez no sea de extrañar, pues, que en 1778, cuando el *Apostolado* de Alcalá había sido disgregado y las pinturas se habían trasladado a otro lugar del monasterio, Antonio Ponz atribuyera al propio Murillo el *Cristo bendiciendo a los niños* con estas palabras: «En el oratorio de la celda prioral alta hay una pintura de Murillo que representa de medio cuerpo al Salvador»³⁵. Los discípulos del *Apostolado*, colocados en una pieza contigua, fueron atribuidos a Velázquez, aunque Ponz expresa sus dudas sobre tal atribución e indica que, en todo caso, «puede ser que las hiciese en sus principios».

La fama de *Cristo bendiciendo a los niños* de Artemisia —aunque atribuido a Murillo— se prolongó hasta las vísperas de la invasión napoleónica. A finales del siglo XVIII el cronista sevillano Antonio María Espinosa y Cárcel informa de que junto al claustro principal de la cartuja había «una copia de la célebre pintura del Salvador, hecha por Bartolomé Esteban Murillo, que se halla en el oratorio alto de la celda prioral, cuya copia es de don José Suárez», un copista sevillano poco conocido de finales del siglo XVIII. Sin embargo, como una parte importante del patrimonio artístico andaluz, el *Cristo bendiciendo a los niños* de Artemisia, aunque no estaba atribuido a ella, se lo llevó el infame mariscal de Napoleón Nicolas-Jean de-Dieu Soult para acabar atravesando buena parte de Europa y del mundo³⁶.

El nacimiento de san Juan Bautista para el Buen Retiro

La otra obra de Artemisia que se conserva y que fue muy conocida en España es el *Nacimiento de san Juan Bautista* (véase fig. 1), pintada hacia 1635 como parte de una serie dedicada a la vida del santo para el Palacio del Buen Retiro, que se estaba construyendo bajo los auspicios de Felipe IV y el conde-duque de Olivares. La serie estaba formada por seis cuadros de tres artistas italianos: cuatro de Massimo Stanzione, uno de Paolo Finoglio (hoy perdido) y uno de Artemisia. Al parecer, gestionó el encargo el conde de Monterrey, sucesor de Alcalá como virrey de Nápoles, cuñado del conde-duque de Olivares y protector de Artemisia³⁷. El 20 de julio de 1635, esta escribió al Gran Duque de la Toscana desde Nápoles para decirle que estaba demasiado ocupada pintando para el rey de España, a instancias del virrey, como para hacer algo para el rey de Inglaterra³⁸. En 1656, el cronista Díaz del Valle afirmaba: «En el Buen Retiro desta Corte hay una pintura del Nacimiento de San Juan, que es cosa excelente. Prosigue con sus pinturas esta Historia del Caballero Máximo [Massimo Stanzione]»³⁹.

El cuadro se basa en Lucas 1, que narra el nacimiento y la imposición del nombre de Juan al Bautista. El arcángel Gabriel había prometido a Zacarías que su anciana esposa daría a luz un hijo y que se llamaría Juan (esta parte de la historia fue representada por Stanzione). Como Zacarías dudó de las palabras del ángel, se quedó mudo hasta que nació el niño. Mientras que en la Biblia el nombre le fue dado a Juan durante la circuncisión, ocho días después del parto, Artemisia, al igual que otros artistas, unió en la misma obra el momento del nacimiento con el de la asignación del nombre.

Varios de sus elementos compositivos, como la perspectiva baja y la inclusión de elementos propios de la naturaleza muerta, apuntan a que la pintora conocía el *Nacimiento de la Virgen* de Simon Vouet (h. 1620, Roma, iglesia de San Francesco a Ripa), pero ella abre el espacio de la composición y nos ofrece un relato más complejo. En la penumbra del ángulo superior izquierdo del lienzo vemos a la anciana Isabel descansando mientras una sirvienta le trae un refrigerio. Abajo está Zacarías, que garrapatea «Se va a llamar Juan» en un papel y recupera milagrosamente el habla. La artista aprovecha ingeniosamente el hecho de que Zacarías

escriba el nombre de san Juan para incluir su propio nombre en un *cartellino* situado justo debajo de la figura de Zacarías⁴⁰. Las verdaderas protagonistas, sin embargo, son las cuatro comadronas reunidas en torno al santo recién nacido, al que se disponen a bañar y fajar.

Desde luego, es difícil apreciar como es debido el *Nacimiento de san Juan Bautista* de Artemisia en su estado actual, ya que la pintura está dañada, repintada y ha sufrido pérdidas en numerosas partes. Además, fue ampliada en su parte baja e izquierda⁴¹. El rostro de la sirvienta de Isabel está tan destrozado que resulta irreconocible, y los de las dos comadronas, en el centro del cuadro, son toscos, rígidos y ajenos a la mano de la artista. Sin embargo, al examinar de cerca algunos elementos concretos, reconocemos su pericia en la plasmación de los paños, la luz y el color, que nos resulta familiar al de otras obras. Entre los elementos más notables se encuentran la tela blanca y fresca de las mangas de las comadronas, el rayo de luz que ilumina la palangana de cerámica que sostiene la que está de pie y que se refleja en su antebrazo y la silla en la que está sentada otra de las comadronas, tan próxima al espectador que se puede ver el asiento de enea deshilachado. El contraste entre los distintos colores de las telas —blancos, verdes, azules, naranjas— y sus texturas —organza transparente, algodón, terciopelo y satén— evocan la observación de Roberto Longhi de que «la casa Gentileschi» tenía «el guardarropa de seda más refinado de la Europa del siglo XVII, después de Van Dyck»⁴².

María Cruz de Carlos ha demostrado que la representación de las comadronas del cuadro es muy fiel a cómo se desarrollaba esta práctica en la época⁴³. Las mangas arremangadas, que dejan al descubierto los musculosos antebrazos, son un rasgo distintivo de las representaciones de las matronas (aunque, en este caso, sus multicolores vestidos de raso y organza seguramente fueran poco prácticos). La comadrona principal, de más edad que las otras y con un pañuelo verde en la cabeza, espera mientras que la que está arrodillada a la derecha, vestida de azul, amarillo y blanco, prueba la temperatura del agua y la mira en busca de aprobación. La que está de pie sostiene una palangana con agua para ajustar la temperatura, y la de la izquierda, sentada en el tipo de silla baja que se utilizaba para los partos, mira mientras sostiene un rollo de tela, meticulosamente pintado, para fajar al niño.



10. Bartolomé Esteban Murillo, *El nacimiento de san Juan Bautista*, h. 1658 (aquí datado). Óleo sobre lienzo, 146,7 x 188,3 cm. Pasadena (CA), The Norton Simon Foundation, inv. F.1973.38.P

El *Nacimiento de san Juan Bautista* de Artemisia también parece haber fascinado a Murillo, que probablemente visitó Madrid por primera vez en la década de 1640 y que regresó de nuevo en 1658, no mucho después de que Díaz del Valle dejara constancia de la presencia del cuadro en el Buen Retiro. El propio *Nacimiento de san Juan Bautista* de Murillo adopta numerosos elementos de esta obra (fig. 10), aunque la composición se invierte en su mayor parte: la comadrona arrodillada en primer plano que prueba el agua en una amplia pila de cobre está aquí girada ligeramente en dirección opuesta al espectador, y la silla baja con asiento de enea la ocupa un perrito. También utiliza muchas de las mismas combinaciones de colores, aunque las ha reorganizado, como se aprecia en el traje de la comadrona de la izquierda, blanco, amarillo y rojo, y en el grupo de telas que se encuentra junto a la comadrona de la derecha. Pero en este cuadro la atención se centra aún más en las interacciones entre las mujeres: la partera mayor sujeta al niño mientras la mujer de la derecha prepara la tela para fajarlo. Zacarías, casi oculto en la penumbra, se sitúa fuera del grupo de las mujeres, y en el extremo derecho una sirvienta lleva a Isabel el alimento en un

cuenco de porcelana. Aunque el *Nacimiento de san Juan Bautista* de Murillo suele fecharse hacia 1655, a la luz de estos paralelismos quizá sea más lógico situarlo en torno a 1658, cuando, en su segunda visita a Madrid, pudo volver a ver las obras de las colecciones reales⁴⁴.

Murillo aplicó muchos de estos mismos elementos compositivos a una escala notablemente mayor en su *Nacimiento de la Virgen* del Musée du Louvre, pintado en 1661 para la capilla de la Inmaculada Concepción de la catedral de Sevilla. La pincelada es aquí mucho más pictórica y la paleta más contenida —lo que apunta al conocimiento de las obras maestras de Velázquez en Madrid—, pero de nuevo podemos reconocer ecos de Artemisia en la comadrona situada en el primer plano, inclinada sobre la palangana, con la mano que prueba la temperatura del agua y el taburete bajo en primer plano; en la comadrona de la derecha, de pie, que sostiene unos pañales, y, de nuevo, en la silla, esta vez con una cortina que la cubre parcialmente. Mientras que en la versión de Pasadena invirtió la composición, en el cuadro del Louvre volvió a la disposición de la pintura de Artemisia, con la madre descansando a la izquierda y una puerta abierta a la derecha. Como observó Palo-

mino, Murillo no necesitaba viajar a Italia para ver grandes obras de arte italianas, ya que «Italia se ha transferido a España, en las estatuas, pinturas eminentes, estampas y libros»⁴⁵.

ARTEMISIA Y MURILLO EN SANTA MARÍA LA BLANCA

Una última fuente —esta vez textual— permite conocer la recepción de Artemisia en España: se trata de las *Fiestas que celebró la Iglesia Parrochial de S. María la Blanca, capilla de la Sta. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, de Fernando de la Torre Farfán, publicada en Sevilla en 1666. Con motivo de la consagración de la recién remodelada iglesia sevillana de Santa María la Blanca en 1665, se celebró una fiesta de diez días coincidiendo con la festividad de la patrona de la iglesia, la Virgen de las Nieves, el 5 de agosto. La mención a la nieve la relacionaba con la basilica romana de Santa María la Mayor, construida en el lugar donde cayera una milagrosa nevada en agosto, y evocar el nombre de su patrón, el acaudalado canónigo catedralicio Justino de Neve⁴⁶. Además de contar con un nuevo y reluciente interior plenamente barroco, la iglesia se decoró con cuatro grandes cuadros de Murillo con el tema de la Virgen María y la fundación de Santa María la Mayor. Como parte de los festejos, hubo fuegos artificiales y procesiones, así como una enorme exposición de obras de arte, reliquias y objetos efímeros que se celebró en la plaza situada justo delante de la iglesia. En lo que Javier Portús ha calificado como «la exposición pública de pintura más importante del Siglo de Oro español», se instaló una galería junto al templo para mostrar obras prestadas por palacios e iglesias cercanas de pintores como Tiziano, Rubens, Rafael, Ribera, Cambiaso, el Caballero de Arpino, Rembrandt y Artemisia, así como de artistas locales como los Herrera, Murillo y Cano⁴⁷. Torre Farfán, canónigo de la iglesia de Santa María la Blanca, documentó las celebraciones con todo lujo de detalles empleando un lenguaje poético. Aunque es bien conocido por los historiadores del arte español, sus comentarios sobre Artemisia merecen un análisis más detenido. Escribe Farfán:

Pocos de los pinzeles Estrangeros, bien los que oyeron ilustrar los colores, o los que ya hicieron vivir la pintura, no [se] hallarian en la Praça [...]. Allí vivian las competencias con la naturaleza, en los colores de Ticiano: Los esfuerzos

opuestos a sus maravillas, en los dibuxes de Pablo Rubenes: Los agrados excendiendo los de sus primores, en la suavidad de Artemisa. El relieve porfiando contra sus términos, en las sombras de Réblan [Rembrandt]; la hermosura perfeccionada con el artificio, en el estudio de Rafael⁴⁸.

Es imposible determinar con exactitud qué cuadro de Artemisia se expuso durante las fiestas; tal vez fue una versión de María Magdalena, de Cristo bendiciendo a los niños u otro de los muchos cuadros perdidos de la pintora documentados en Sevilla. Sin embargo, es más interesante el término que utiliza Torre Farfán para caracterizar su obra: «suavidad». ¿Qué indica en este contexto? Como observa Portús, Torre Farfán es un escritor refinado, visiblemente «acostumbrado a hacer un análisis minucioso de la pintura»⁴⁹, y es probable que su texto exprese ideas que gozaban de una amplia aceptación.

La mejor manera de entender el término es recurrir a la teoría del arte que propugnaba el pintor sevillano Francisco Pacheco en su obra *El arte de la pintura* (1649). Para Pacheco había tres componentes principales en la creación de un cuadro. El primero era la *invención*, que es «la fábula o historia que el pintor elige»; el segundo era el *dibujo*, o «la forma con que representa la misma historia»; por último estaba el *colorido*, con el que «pinta la naturaleza, y se imitan todas las cosas»⁵⁰. Según Pacheco, la suavidad era una de las tres características principales de esa última categoría, el colorido, que comprendía la hermosura, la suavidad y el *relievo* (o relieve). Pacheco pensaba que los tres elementos eran esenciales para la creación de un gran arte, y que un artista menor podía aspirar solo al *relievo* —es decir, a la simple imitación de la naturaleza— pero no alcanzar las cualidades más elevadas: la hermosura y la suavidad⁵¹.

Para Torre Farfán, cada uno de esos tres aspectos del colorido estaba personificado en las obras expuestas en la plaza de Santa María la Blanca. El estilo de Rembrandt encarnaba el *relievo*; aunque no se indica a qué obra se está refiriendo, la descripción de la superficie pictórica «porfiando contra sus términos, en las sombras [del artista]», evoca las primeras obras del maestro holandés, por ejemplo el *Cegamiento de Sansón* (Fráncfort del Meno, Städel Museum), en el que el tira y afloja entre la luz y la oscuridad crea una convincente sensación de entrantes y salientes, es decir, de relieve. Rafael, como es lógico, encarnaba la hermosura, un



11. Bartolomé Esteban Murillo, *Fundación de Santa María Maggiore de Roma. El sueño del patricio Juan* (detalle), 1664-65. Óleo sobre lienzo, 231 x 524 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-994)

talento divinamente dotado, perfeccionado a través de la habilidad y la erudición del artista (*estudio*).

El concepto de «suavidad» de Pacheco, como ha demostrado Chiara Gauna, deriva del término vasariano *unione*, es decir, el modo de pintar en el que una gama de tonos diferentes se mezclan armoniosamente⁵². Marcia Hall describe, por ejemplo, el innovador uso que hace Rafael de la *unione* en su *Santa Catalina de Alejandría* (Londres, National Gallery): mientras que los tonos puros de verde, amarillo y rojo serían discordantes e inarmónicos, Rafael opta, en cambio, por «valores armónicos de colores apagados» y «tonalidades tierra de menor brillo que se funden en una agradable armonía»⁵³. En otras palabras, se trata de una transición suave y armoniosa entre los distintos tonos y, más en general, de la atenuación de los colores que se afectan mutuamente y relacionan entre sí para crear una composición unificada.

Sin embargo, estos términos adquieren un nuevo significado en el contexto español. Para Pacheco, la suavidad era la antítesis de «las pinturas borradas y confusas» de artistas como el Greco, cuyas pinceladas ásperas y visibles («borrones»), según él, restaban gracia e inteligibilidad a sus obras⁵⁴. Se quejaba de cómo Sánchez Coello arruinaba con borrones retratos que, de otro modo, serían buenos, práctica que contrasta con la «suavidad y limpieza» de los pintores flamencos⁵⁵. Vicente Carducho también aseguraba que nunca se debía utilizar el color puro y que, en cambio, los claros y las luces debían unificarse «con suavidad»⁵⁶. En el otro extremo, en su obra *El héroe* (1637) Baltasar Gracián cita a un pintor sin nombrarlo —quizás Velázquez o Caravaggio— que prefería trabajar «a lo valentón», es decir, empleando pinceladas visibles y pictóricas en lugar de a la manera «suave y pulida» de Rafael y Tiziano⁵⁷. Dicho de otro modo, aunque con criterios pictóricos

muy diferentes, tanto Gracián como Pacheco entendían la pincelada áspera y sin mezcla como lo contrario de la «suavidad», que implicaba la transición delicada, gentil y armoniosa de un color a otro.

Sabemos por la propia Artemisia que se esmeraba en crear esas transiciones armoniosas en sus obras. Nicolas Lanier (1588-1666) —pintor y maestro de música del rey en la corte de Carlos I de Inglaterra— le preguntó a Artemisia cómo lograba sus efectos cromáticos. Su respuesta, recogida por el médico y escritor suizo Théodore Turquet de Mayerne (1573-1655), fue que utilizaba un barniz de ámbar, el mismo que empleaban los fabricantes de laúdes, que mezclaba con aceite de nuez y aplicaba sobre los colores. Mayerne escribió que, según Artemisia, «es necesario pasar muy ligeramente una esponja muy suave empapada de dicho barniz sobre los colores apagados y pintar de inmediato sobre ellos, [y] esto hace que los colores [con]fluyan y se entremezclen perfectamente»⁵⁸.

Algunos de estos matices son difíciles de apreciar actualmente debido a la pérdida del barniz y de parte de la superficie pictórica original, pero quizá podamos apreciar a qué se refería Torre Farfán en cuadros como el *Nacimiento de san Juan Bautista* (véase fig. 1). En las partes mejor conservadas del lienzo, podemos apreciar los atrevidos e inverosímiles contrastes entre los colores —verde, ocre, blanco, azul y violeta—, atenuados y luego unificados mediante el juego de luces y sombras. En el cuello de la comadrona arrodillada vemos gradaciones especialmente leves de luz, sombra y luz reflejada. Asimismo, los pliegues de su traje muestran unas sutiles transiciones tonales entre los distintos blancos, azules, amarillos y en la organza transparente.

Lo mismo podría decirse de *María Magdalena* o de *Cristo bendiciendo a los niños*, en los que ocre y rojos dispares, morados y azules, se suavizan y mezclan individualmente y se armonizan en toda la composición. Estas cualidades eran especialmente adecuadas para las pinturas de temática sagrada, ya que enfatizaban la dulzura y la gracia divinas. Para Torre Farfán, esa *suavidad* era también la fuente de los deleites (*agradados*) del arte de Artemisia, a quien elogiaba no por ser una mera imitadora de la naturaleza sino por ser una artista cuyas obras habían superado a la naturaleza.

Este texto demuestra, en cierto modo, la razones por las que Artemisia era todavía apreciada en España en la década de 1660, pero también ofrece un análisis sobre las características particulares por las que sus obras eran admiradas. Diego Angulo propuso que tal vez se podría ver la influencia de algunos de los artistas expuestos en la plaza de Santa María la Blanca en las obras de Murillo. En concreto observó un «aire rembrandtiano» en el tratamiento brumoso de la luz en el *Nacimiento de la Virgen* del Louvre que Murillo había pintado unos años antes⁵⁹. Pero también podemos considerar que pudo ser a partir de su conocimiento de Artemisia, entre otros artistas, cuando, en palabras de Palomino, «diò Murillo en endulzar mas la tinta y afloxar mas los oscuros»⁶⁰.

Sin embargo, quizá sea más fácil ver un homenaje a la obra de Artemisia en uno de los cuadros que Murillo pintó para la propia iglesia de Santa María la Blanca: la *Fundación de Santa María la Mayor en Roma. El sueño del patricio Juan* (fig. 11). Narra el episodio del patricio romano Juan y su esposa, a quienes en una calurosa noche de agosto se les apareció la Virgen María para mandarles construir una basílica en el lugar de la colina del Esquilino donde encontrarán nieve⁶¹. ¿Es posible que la innominada esposa del patricio, que duerme incorporada, con el cuello inclinado y la cabeza apoyada en la mano aluda a la «Magdalena sentada en una silla durmiendo sobre el brazo de mano de artemissa Gentileça pintora romana» que tantos otros artistas sevillanos habían copiado cuando colgaba en el oratorio de la Casa de Pilatos?⁶².

JESSE LOCKER es profesor de arte italiano del Renacimiento y el Barroco en la Universidad Estatal de Portland. Formado en la Universidad Johns Hopkins y en la Universidad de Washington, es autor de *Artemisia Gentileschi. The Language of Painting* (Yale University Press, 2015); ganador del Premio Helen y Howard R. Marraro de Historia de Italia; y editor de *Art and Reform in the Late Renaissance: After Trent* (Routledge, 2018). Su proyecto actual, «El Sordo: In Search of a Deaf Painter in Spanish Milan», cuenta con el apoyo de una beca de investigación de la Renaissance Society of America-Samuel H. Kress en historia del arte del Renacimiento.

locker@pdx.edu

FECHAS DE RECEPCIÓN Y ACEPTACIÓN: 27-10-2021/31-01-2022

RESUMEN: Este ensayo explora la recepción de la pintora italiana Artemisia Gentileschi entre los pintores sevillanos del siglo xvii, aunque hoy en día suele olvidarse que Artemisia fue admirada por los mecenas y coleccionistas españoles y tenemos documentadas al menos diez obras de su autoría en colecciones españolas. Varias de ellas fueron muy conocidas y repetidamente copiadas, por lo que sirvieron de fuente visual para pintores como Murillo y Zurbarán. Sin embargo, los artistas y teóricos españoles ignoraban o mostraban desinterés por los violentos lienzos caravaggistas de su juventud, y la valoraban como pintora de obras devocionales de factura fluida y grácil. El estudio de la recepción, el conocimiento y la imitación de la obra de Artemisia por parte de los artistas sevillanos permite conocer un pequeño capítulo olvidado de la historia del arte español.

PALABRAS CLAVE: Artemisia Gentileschi; Barroco; Sevilla; Zurbarán; Murillo; Torre Farfán

SUMARY: This essay explores the reception of Italian painter Artemisia Gentileschi among Sevillian painters of the seventeenth century. Although it is often forgotten today, during her lifetime, Artemisia was admired by Spanish patrons and collectors, with at least ten documented works by her in Spanish collections. Several of these paintings were well known and widely copied, providing visual sources for artists such as Murillo and Zurbarán. However, Spanish artists and theorists were unaware of or uninterested in the violent Caravaggesque canvases of her youth, but instead appreciated her as a painter of fluid, graceful devotional works. The reception, knowledge, and imitation of Artemisia's work by Sevillian artists offers insight into a small but overlooked chapter in the history of Spanish art.

KEYWORDS: Artemisia Gentileschi; Baroque; Seville; Zurbarán; Murillo; Torre Farfán

En memoria de Peggy Rabin

- ¹ Gerard Powell 1982; Brown y Kagan 1987; Locker 2015, pp. 15-23. Entre ellas encontramos las siguientes: el *Nacimiento de san Juan Bautista* (Madrid, Museo del Prado); la *Virgen con el Niño* (El Escorial, Casita del Príncipe), posiblemente pintada para Felipe IV; *Hércules y Ónfale* (encargado por Felipe IV para el Salón Nuevo del Alcázar, presumiblemente destruido en el incendio de 1734); *Santa Catalina y un ángel con una espada llameante* (sin localizar), que figuraba en la colección del conde de Monterrey; los *Desposorios místicos de santa Catalina* (sin localizar), que figuraba en la colección del marqués de la Hinojosa. La mayoría, sin embargo, eran propiedad del duque de Alcalá: *María Magdalena penitente* (véase la fig. 3), junto con copias y variantes; *Cristo bendiciendo a los niños* (véase la fig. 6), *San Juan Bautista, David con arpa* y dos retratos o autorretratos (todos ellos sin localizar).
- ² Pacheco [1649] 1990, pp. 187-88 y 377. Véase también Locker 2015, pp. 26-27.
- ³ García López 2008, p. 250.
- ⁴ Brown y Kagan 1987; Mallén 2017; Mallén 2020.
- ⁵ Brown y Kagan, 1987.
- ⁶ *Ibidem*, p. 248, apéndice I.3.
- ⁷ Locker 2021. Antes del descubrimiento de la *Magdalena penitente* en una colección particular estadounidense, se suponía que el cuadro de la catedral de Sevilla era la versión original. Sobre las versiones de Sevilla y Ciudad de México, véase Bissell 1999, pp. 224-25, n.º 17; Garrard 2001; Christiansen y Mann 2001, pp. 365-66. En 2004, Christiansen (2004, pp. 119-20) demostró que la versión sevillana

- era una copia, presumiblemente de un original perdido.
- ⁸ Garrard 2001, pp. 42-48; Christiansen y Mann 2001, p. 365.
- ⁹ Lleó Cañal 2017, p. 71; Aranda 2011, p. 161.
- ¹⁰ Brown y Kagan 1987, pp. 239-40 y 248.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 248.
- ¹² Engel 1903, p. 261. Para la tasación de 1641 de estas dos obras, véase Mallén 2020, p. 215.
- ¹³ Mallén 2020, pp. 219 y 223 nota 101.
- ¹⁴ Mallén plantea que Zurbarán pudo basarse en el cuadro como fuente para su famoso *San Serapión* de 1628 (Wadsworth Atheneum) realizado para el convento de la Merced Calzada, y señala que la expresión de agotamiento que se refleja en el rostro del santo y la posición de la cabeza se parecen a las de la *Magdalena penitente* de Artemisia. Mallén 2020, p. 219.
- ¹⁵ Mallén 2017, documento 2. No está claro que el cuadro descrito como «Un lienzo de la Magdalena desnudándose, mui roto», de una subasta de 1641 de la Casa de Pilatos, sea este. Véase Mallén 2017, p. 117 y documento 7. Sobre los vestigios de la colección de Alcalá en el inventario de Medinaceli de 1711, véase Lleó Cañal 1989.
- ¹⁶ Bissell 1999, p. 224 cat. 17; Valdivieso 1978, p. 131. No se menciona la obra en el exhaustivo inventario de la capilla de Francisco Collantes de Terán; véase Collantes 1890.
- ¹⁷ Kinkead 1989, p. 135. Es posible que esta referencia corresponda a la variante inédita que se encuentra en una colección particular del Reino Unido, adaptada a un tamaño casi de cuerpo entero y que fue adquirida por su propietario actual en Génova.
- ¹⁸ Brown y Kagan 1987, pp. 240 y 248.

- ¹⁹ En una subasta que tuvo lugar en la Casa de Pilatos en 1640 un desconocido Juan Martín compró la que casi con seguridad era esta copia de *Cristo bendiciendo a los niños* de Artemisia. Véase Mallén 2017, pp. 120 y 128; Japón 2019, p. 360.
- ²⁰ Papi 2012. La pintura ha sido restaurada recientemente gracias al patrocinio de Mark Smith, Private Italy, and Jane Adams, Caravaggio & Contemporary.
- ²¹ Amelio 2017, s. p.
- ²² Barker 2018, p. 415.
- ²³ Forgione y Saracino 2019, pp. 5-6; Japón 2019, pp. 358-61.
- ²⁴ Rivera 2013, pp. 90-91.
- ²⁵ Forgione y Saracino 2019; Japón 2019, pp. 358-61.
- ²⁶ Brown y Kagan 1987, p. 241. Véase la carta completa en Forgione y Saracino 2019, p. 16.
- ²⁷ Forgione y Saracino 2019, pp. 5-6 y 10-12; Japón 2019; Rivera 2013, pp. 90-96.
- ²⁸ Forgione y Saracino 2019, p. 6. Una copia independiente de esta misma obra, atribuida a Pacecco de Rosa (1607-1656), estuvo supuestamente en el Museo de Ponce, Puerto Rico (véase Pérez Sánchez 1965, p. 480), aunque no parece haber rastro de ella en los archivos del museo. Doy las gracias a Helena Gómez de Córdoba, conservadora del Museo de Arte de Ponce, por comentar este tema conmigo.
- ²⁹ Véase también la *Visión de fray Andrés de Salmerón* (en el monasterio de Guadalupe), en la que el *Salvador*, con los ojos entornados, posa sereno la mano sobre la cabeza del monje jerónimo con un gesto y una expresión que parecen remitir al Cristo de Artemisia.
- ³⁰ Sobre el cuadro del Prado, véase Pérez d'Ors 2012, pp. 116-17.

- ³¹ Japón 2019, p. 347; Navarrete 2005, vol. I, p. 324.
- ³² Navarrete 2009.
- ³³ «De lo antiguo a lo moderno: una distinguida colección particular», Christie's Londres, 7 de diciembre de 2016.
- ³⁴ Villaseñor 2006, pp. 89-115.
- ³⁵ Ponz 1778, vol. VIII, p. 236, citado en Forgione y Saracino 2019, p. 6.
- ³⁶ Forgione y Saracino 2019, p. 7.
- ³⁷ Sobre el ciclo y la problemática de su emplazamiento original, véase Bissell 1999, pp. 249-56 cat. 32; Vannugli 1994; Simal 2011; Úbeda de los Cobos 2011, pp. 204-5; Baldassari 2016, p. 238; Whitlum-Cooper 2020, pp. 204-6.
- ³⁸ Solinas 2011, p. 104.
- ³⁹ García López 2008, p. 250.
- ⁴⁰ Mann 2009, pp. 98-99.

BIBLIOGRAFÍA

- AMELIO 2017. Michaela Amelio, *La vera storia del dipinto di Artemisia Gentileschi 'Lasciate che i pargoli vengano a me'*, autoeditado, 2017.
- ANGULO 1981. Diego Angulo Íñiguez, *Murillo*, 3 vols. Madrid, 1981.
- ARANDA 2011. Ana María, Aranda Bernal, «El origen de la Casa de Pilatos de Sevilla. 1483-1505», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 17 (2011), pp. 133-72.
- BALDASSARI 2016. Francesca Baldassari (ed.), *Artemisia Gentileschi e il suo tempo* [cat. exp. Roma, Palazzo Braschi]. Milán, 2016.
- BARKER 2018. Sheila Barker, «The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes*, 60, 3 (2018), pp. 405-34.
- BISSELL 1999. R. Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art. Critical Reading and Catalogue Raisonné*. University Park (PA), 1999.
- BROWN Y KAGAN 1987. Jonathan Brown y Richard L. Kagan, «The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution», *The Art Bulletin*, 69, 2 (1987), pp. 231-55.
- CARDUCHO [1633] 1865. Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, ed. de Gregorio Cruzada Villamil. Madrid, 1865.
- CHRISTIANSSEN 2004. Keith Christiansen, «Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition», *Metropolitan Museum Journal*, 39 (2004), pp. 101-26.
- CHRISTIANSSEN Y MANN 2001. Keith Christiansen y Judith W. Mann (eds.), *Orazio and Artemisia Gentileschi* [cat. exp. Roma, Museo del Palazzo di Venezia; Nueva York, Metropolitan Museum of Art; San Luis, St. Louis Art Museum]. New Haven, 2001.
- COLLANTES 1890. Francisco Collantes de Terán, *La Capilla de Escalas en la Santa*

- Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla*. Sevilla, 1890.
- DE CARLOS 2018. María Cruz de Carlos Varona, *Nacer en palacio. El ritual del nacimiento en la corte de los Austrias*. Madrid, 2018.
- ENGEL 1903. Arthur Engel, «Inventaire de la “Casa de Pilatos” en 1752», *Bulletin Hispanique*, 5, 3 (1903), pp. 259-71.
- FINALDI Y BRAY 2012. Gabriele Finaldi y Xavier Bray (eds.), *Murillo & Justino de Neve. The Art of Friendship* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado; Sevilla, Hospital de los Venerables Sacerdotes; Londres, Dulwich Picture Gallery]. Madrid, 2012.
- FORGIONE Y SARACINO 2019. Gianluca Forgione y Francesco Saracino, «Per una ricostruzione dell'Apostolado del Duca d'Alcalá», *Napoli Nobilissima*, settima serie, vol. V, fasc. III (septiembre-diciembre de 2019), pp. 5-19.
- GARCÍA CUETO 2018. David García Cueto, «La incógnita del joven Murillo en Madrid y el copiado de la colección real», en Rafael Japón (ed.), *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*. Granada, 2018, pp. 37-54.
- GARCÍA LÓPEZ 2008. David García López, *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores de España*. Madrid, 2008.
- GARRARD 2001. Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi around 1622. The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*. Berkeley, 2001.
- GAUNA 1998. Chiara Gauna, «Giudizi e polemiche intorno a Caravaggio e Tiziano nei trattati d'arte spagnoli del xvii secolo: Carducho, Pacheco e la tradizione artistica italiana», *Ricerche di storia dell'arte*, 64 (1998), pp. 57-78.
- GERARD POWELL 1982. Véronique Gerard Powell, «Philip IV's Early Italian Commissions», *Oxford Art Journal*, 5, 1 (1982), pp. 9-14.

- ⁵⁵ *Ibidem*, p. 417.
- ⁵⁶ Carducho [1633] 1865, pp. 195-96. Véase también Martínez [1673] 1988, pp. 86-87.
- ⁵⁷ Tiffany 2006, p. 84.
- ⁵⁸ Théodore Turquet de Mayerne, Ms. 329, fol. 151. Citado en Locker 2015, pp. 116 y 209 nota 102.
- ⁵⁹ Angulo 1981, vol. I, p. 343.
- ⁶⁰ Palomino [1715-24] 1987, p. 281.
- ⁶¹ Finaldi y Bray 2012, pp. 102-9, n.º 3.
- ⁶² Agradezco a Benito Navarrete, María Cruz de Carlos, José Ángel Rivera, David Mallén, Marcus Burke y Richard Kagan su ayuda y disposición para resolver mis dudas. Asimismo quiero dar las gracias a Tanya Tiffany y Carmen Ripollés, que generosamente leyeron versiones previas de este artículo.

- HALL 1992. Marcia B. Hall, *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*. Cambridge, 1992.
- JAPÓN 2019. Rafael Japón, «El “Apostolado” de la catedral de Granada: entre el naturalismo y el clasicismo italianos», en David García Cueto (ed.), *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada, 2019, pp. 345-72.
- KINKEAD 1989. Duncan Kinkead, «Artistic inventories in Sevilla: 1650-1699», *Boletín de Bellas Artes*, XVII, 76 (1989), pp. 117-78.
- LLEÓ CAÑAL 1989. Vicente Lleó Cañal, «The Art Collection of the Ninth Duke of Medinaceli», *The Burlington Magazine*, 131, 1031 (1989), pp. 108-16.
- LLEÓ CAÑAL 2017. Vicente Lleó Cañal, *La Casa de Pilatos. Biografía de un palacio sevillano*. Sevilla, 2017.
- LOCKER 2015. Jesse M. Locker, *Artemisia Gentileschi. The Language of Painting*. New Haven, 2015.
- LOCKER 2021. Jesse M. Locker, «Has a long-lost painting by Artemisia finally come to light?», *Apollo*, 29 de septiembre de 2021 (disponible en línea; último acceso 26 de julio de 2022).
- LONGHI 1980. Roberto Longhi, «Gentileschi padre e figlia», en *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi: Scritti giovanili, 1912-1922*, vol. I, t. I. Florencia, 1980, pp. 219-83.
- MALLÉN 2017. David Mallén Herráiz, «La colección artística del III duque de Alcalá: nuevos documentos», *Ars Longa*, 26 (2017), pp. 111-30.
- MALLÉN 2020. David Mallén Herráiz, «Francisco de Zurbarán y Francisco de Herrera el Viejo, tasadores de la colección pictórica del III duque de Alcalá», *Goya*, 372 (2020), pp. 208-23.

- MANN 2009. Judith W. Mann, «Identity signs: meanings and methods in Artemisia Gentileschi's signatures», *Renaissance Studies*, 23, 1 (febrero de 2009), pp. 71-107.
- MARTÍNEZ [1673] 1988. Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. de Julián Gállego. Madrid, 1988.
- NAVARRETE 2005. Benito Navarrete Prieto, «Pinturas y pintores en la catedral», en Lázaro Gila Medina (ed.), *El libro de la catedral de Granada*, 3 vols. Granada, 2005, vol. I, pp. 315-74.
- NAVARRETE 2009. Benito Navarrete Prieto, «La personalidad artística del joven Murillo: del naturalismo a la apreciación del desamparo y la justicia social en la Sevilla de la época», en Benito Navarrete Prieto y Alfonso E. Pérez Sánchez (eds.), *El joven Murillo* [cat. exp. Bilbao, Museo de Bellas Artes; Sevilla, Museo de Bellas Artes]. Sevilla, 2009, pp. 17-43.
- PACHECO [1649] 1990. Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, 1990.
- PALOMINO [1715-24] 1987. Antonio Palomino, *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, trad. de Nina Ayala Mallory. Cambridge y Nueva York, 1987.
- PAPI 2012. Gianni Papi, «Artemisia Gentileschi's "Suffer the little children to come unto me"», *The Burlington Magazine*, 154, 1317 (diciembre de 2012), pp. 828-31.
- PÉREZ D'ORS 2012. Pablo Pérez d'Ors, *El Greco to Goya. Masterpieces from the Prado Museum*. Ponce, 2012.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1965. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965.
- PINEDA 1996. María Victoria Pineda González, «Renacimiento italiano y barroco español (el desarrollo de la teoría artística, de la palabra a la imagen)», *Anuario de estudios filológicos*, 19 (1996), pp. 397-416.
- PONZ 1778. Antonio Ponz, *Viage de España*. Madrid, 1778.
- PORTÚS 2012a. Javier Portús Pérez, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*. Madrid, 2012.
- PORTÚS 2012b. Javier Portús Pérez, «Discourse on the Art of Painting in Seville», en Gabriele Finaldi y Xavier Bray (eds.), *Murillo & Justino de Neve. The Art of Friendship* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional de Prado; Sevilla, Hospital de los Venerables Sacerdotes; Londres, Dulwich Picture Gallery]. Madrid, 2012, pp. 47-59.
- RIVERA 2013. José Ángel Rivera de las Heras, *Catálogo de pinturas de la catedral de Zamora*. Zamora, 2013.
- SIMAL 2011. Mercedes Simal López, «Nuevas noticias sobre las pinturas para el Real Palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)», *Archivo Español de Arte*, 84, 335 (julio-septiembre de 2011), pp. 245-60.
- SOLINAS 2011. Francesco Solinas (ed.), *Lettere di Artemisia*. Roma, 2011.
- TIFFANY 2006. Tanya Tiffany, «Velázquez's Bodegones and the Art of Emulation», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, XVIII (2006), pp. 79-95.
- TORRE FARFÁN 1666. Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas que celebró la Iglesia Parrochial de S. María la Blanca, capilla de la Sta. Iglesia Metropolitana y Patriarchal de Seuilla [...]*. Sevilla, 1666.
- ÚBEDA DE LOS COBOS 2011. Andrés Úbeda de los Cobos, «Artemisia Gentileschi: *Nascita di san Giovanni Battista*», en Roberto Contini y Francesco Solinas (eds.), *Artemisia Gentileschi: Storia di una passione* [cat. exp. Milán, Palazzo Reale]. Milán, 2011, pp. 204-5.
- VALDIVIESO 1978. Enrique Valdivieso, *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978.
- VANNUGLI 1994. Antonio Vannugli, «Stanzione, Gentileschi, Finoglia: le storie di San Giovanni Battista per il Buen Retiro», *Storia dell'arte*, 80 (1994), pp. 59-73.
- VILLASEÑOR 2006. Charlene Villaseñor Black, *Creating the Cult of St. Joseph. Art and Gender in the Spanish Empire*. Princeton, 2006.
- WHITLUM-COOPER 2020. Francesca Whitlum-Cooper, «The Birth of St. John the Baptist», en Letizia Treves (ed.), *Artemisia* [cat. exp. Londres, The National Gallery]. Londres, 2020, pp. 204-6.
- WUNDER 2017. Amanda Wunder, *Baroque Seville. Sacred Art in a Century of Crisis*. University Park (PA), 2017.